



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

## Edinburgh Research Explorer

### Da banausoi a professori

**Citation for published version:**

Guidetti, F 2018, Da banausoi a professori: Il ruolo degli artisti nella società romana. in A Marcone (ed.), *Lavoro, lavoratori e dinamiche sociali a Roma antica. Persistenze e trasformazioni: Atti delle giornate di studio (Roma Tre, 25-26 maggio 2017)*. Castelveccchi, Roma, pp. 143-171.

**Link:**

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

**Document Version:**

Peer reviewed version

**Published In:**

Lavoro, lavoratori e dinamiche sociali a Roma antica. Persistenze e trasformazioni

**General rights**

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

**Take down policy**

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact [openaccess@ed.ac.uk](mailto:openaccess@ed.ac.uk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



## **Da *banausoi* a *professores*: il ruolo degli artisti nella società romana**

Fabio Guidetti

### *Introduzione*

Il lavoro nell'ambito della produzione artistica si caratterizza, nell'antichità come oggi, per la sua natura ambivalente: esso comprende infatti un momento di ideazione creativa e di progetto, in cui la fantasia dell'artista elabora concettualmente l'opera da realizzare, e una parte di applicazione pratica, in cui l'opera viene concretizzata a partire da determinati materiali, che l'artista trasforma mediante l'impiego di adeguati mezzi tecnici. La professionalità dell'artista si situa quindi in una posizione ambigua, a metà strada tra il lavoro intellettuale e quello manuale. Per quanto riguarda lo studio degli artisti nell'antichità classica, vale la pena sottolineare (come ho già accennato altrove [Guidetti, 2016, p. 428]) come, a fronte di una abbondante messe di lavori riguardanti il ruolo degli artisti figurativi nella Grecia antica e la fortuna dell'arte greca classica nelle epoche successive [tra le numerose pubblicazioni più recenti, e senza alcuna pretesa di completezza, si possono citare almeno: Platt, Squire, a cura, 2010; Muller-Dufeu, 2011; Corso, 2012; Darab, 2014; Kansteiner *et al.*, a cura, 2014; Linder, 2014; Vierbanck-Piérard, 2014; Bourriot, 2015; Hölscher, 2015; Hurwit, 2015; Linder, 2015; Le Guen, 2016; Platt, 2016], decisamente inferiore, e concentrato quasi soltanto in anni recenti, appaia l'interesse per le condizioni degli artisti nella società romana [Calabi Limentani, 1958; Donderer, 1989; Ling, 2000; Thomas, 2007; Donderer, 2008; Stewart, 2008; Esposito, 2009; Monteix, Tran, a cura, 2011; Bejor *et al.*, 2012; Caldelli, 2012; Kristensen, Poulsen, a cura, 2012; Squire, 2013; Claridge, 2015; Harris, 2015; Squire, 2015; Vollkommer 2015; Guidetti, 2016; Thomas, 2016; Wootton, 2016; Tran, 2017]. Questa differenza è da interpretare, a mio parere, come la conseguenza di un lungo pregiudizio che ha gravato sull'originalità dell'arte romana e sul valore di coloro che tale arte producevano, tradizionalmente giudicati come poco più di semplici copisti, privi di autonoma creatività. Tale pregiudizio trovava conferma negli stessi autori dell'epoca imperiale, primi fra tutti Plinio il Vecchio e Pausania, ben più interessati ai grandi capolavori dell'arte greca classica che non agli artisti del loro tempo. Eppure le fonti scritte disponibili per una ricerca sugli artisti nella società romana, di ambito letterario, epigrafico e giuridico, sono molte: la loro analisi richiede tuttavia un approccio globale, che, prescindendo da qualsiasi retaggio idealista o

estetizzante, lasci da parte le concezioni moderne di 'arte' e 'artista' per adottare invece le categorie usate dai Romani stessi.

Il problema della posizione sociale degli artisti a Roma può essere affrontato in due modi diversi e tra loro complementari. Il primo è quello di guardare ai meccanismi della produzione artistica, per così dire, dall'interno, attraverso cioè i modi di autorappresentazione messi in pratica dagli artisti stessi. In proposito disponiamo di una grande quantità di fonti, soprattutto di ambito epigrafico: non soltanto le firme da essi apposte sulle loro opere, ma anche iscrizioni funerarie, e in misura minore votive, ci informano sul modo in cui gli artisti concepivano sé stessi e la categoria lavorativa a cui appartenevano. Indispensabile strumento preliminare ad una tale ricerca è un *corpus* che raccolga tutti questi materiali epigrafici, avendo come ambito geografico l'intero Impero Romano, e come orizzonte cronologico il periodo che va almeno dal II secolo a.C. al VI secolo d.C. Una prima raccolta di questi materiali è rappresentata dal *Künstlerlexikon der Antike* [Vollkommer 2001-2004], che per la prima volta ha preso in considerazione non solo gli artisti di età repubblicana (tradizionalmente inseriti in modo acritico nella categoria di 'artisti greci attivi a Roma'), ma anche quelli di epoca imperiale e tardoantica; esso, tuttavia, limita programmaticamente il proprio campo d'indagine soltanto ai personaggi di cui ci sia noto il nome, e soprattutto soltanto a quelle categorie di lavoratori che corrispondono alla nostra moderna concezione di 'artista': si tratta di un approccio legittimo, ma che, come si vedrà, non corrisponde a quello adottato dagli autori antichi. Indagini più mirate sono state pubblicate per quanto riguarda determinate categorie, per esempio i mosaicisti [Donderer, 1989; Donderer, 2008; Wootton, 2016] e, limitatamente all'ambito microasiatico (per il quale la documentazione epigrafica è assai abbondante), gli scultori [Donderer, 1996]. Queste ricerche hanno evidenziato la grande varietà delle esperienze artistiche in età romana imperiale: è documentata infatti la presenza sia di artisti itineranti, che si spostavano da un luogo all'altro per seguire la fama ed il ritorno economico prospettato dalle commissioni più prestigiose, sia di artisti stanziali, i quali, potendo contare evidentemente su una domanda stabile di prodotti e prestazioni in una determinata città, potevano stabilirvisi e fare fortuna; in alcuni casi, essi potevano raggiungere il rango di *curiales* o βουλευταί e agire quindi da pubblici benefattori.

Il presente contributo, tuttavia, intende approcciare la questione da un altro punto di vista: nelle pagine che seguono mi propongo infatti di esaminare il lavoro artistico secondo uno sguardo dall'esterno, cercando di ricostruire come gli artisti fossero considerati dalle altre componenti della società romana. Ovviamente, le nostre conoscenze in proposito sono per forza limitate a quella parte della società che produsse fonti scritte: queste ci consentono quindi di ricostruire in che modo

e secondo quali parametri il lavoro artistico fosse giudicato dai membri delle *élites*. La considerazione sociale dell'artista nel mondo greco e romano soffriva, come è noto, delle conseguenze del tradizionale pregiudizio contro il lavoro manuale. Si trattava di un pregiudizio allo stesso tempo sociale, intellettuale e filosofico: sociale poiché l'artista, che viveva grazie all'opera delle proprie mani, aveva uno *status* inferiore rispetto a coloro che non dovevano guadagnarsi da vivere lavorando; intellettuale poiché la parte manuale del lavoro artistico, talvolta assai faticosa (per esempio nel caso degli scultori), era normalmente guardata con sospetto da quanti esercitavano la loro creatività in ambito letterario o retorico; filosofico, infine, in quanto il lavoro artistico, trasformando la materia ad imitazione della natura, era considerato ontologicamente ed eticamente inferiore alle occupazioni che si dedicavano alle cose immateriali. Il peso di questo triplice pregiudizio appare evidente in tutta la sua gravità se teniamo presente che le fonti letterarie pervenuteci dall'antichità classica esprimono quasi invariabilmente il punto di vista di una *élite* aristocratica imbevuta di formazione retorica e, nella maggior parte dei casi, formata filosoficamente sulle dottrine di Platone. Ma, all'interno della vasta messe di testimonianze sopravvissute, è possibile riconoscere diversi modi di guardare al lavoro artistico, pertinenti a diverse categorie di autori. Nel seguito del presente contributo prenderò in esame alcune fonti letterarie databili fra il II e il IV secolo d.C. La varietà degli approcci in esse riscontrabili contribuirà, spero, a mostrare la molteplicità dei possibili giudizi sul lavoro artistico nella società romana e a dare un'idea di come tale attività fosse percepita e rappresentata da parte di diverse categorie di intellettuali, nonché dell'amministrazione statale.

### *1. Lo sguardo del filosofo: Plutarco di Cheronea.*

Un passo molto famoso, tradizionalmente citato, soprattutto nell'ambito degli studi archeologici, come il manifesto più esplicito della condanna sociale e morale del lavoro artistico nell'antichità è il celebre proemio alla *Vita di Pericle* di Plutarco, redatto verso l'inizio del II secolo. In esso, il filosofo di Cheronea afferma testualmente:

Il fatto di applicarsi in prima persona ad attività di poco conto presenta l'impegno profuso in opere prive di utilità come una testimonianza a proprio carico dell'indifferenza verso il bene: e nessun giovane di talento concepì il desiderio di diventare Fidia dopo aver visto lo Zeus di Pisa, o Policleteo dopo aver visto l'Era di Argo,

né Anacreonte o Filemone o Archiloco, pur avendo apprezzato le loro poesie. Non necessariamente infatti, se l'opera dà piacere in quanto gradevole, colui che l'ha realizzata merita ammirazione<sup>1</sup>.

Il passo così decontestualizzato esprime effettivamente una condanna senza appello nei confronti del lavoro artistico: pur apprezzando le opere d'arte, afferma Plutarco, nessuno vorrebbe diventare un artista, poiché tale professione rappresenta un'attività di scarso valore (ταπεινή) e priva di utilità (ἄχρηστος), che quindi non merita di essere oggetto di ammirazione. In realtà il ragionamento plutarco è decisamente più complesso e merita un'analisi più dettagliata. Il proemio alla *Vita di Pericle* è infatti un passo programmatico, il cui scopo primario non è certo quello di esprimere un giudizio sul valore delle opere d'arte o sul posto occupato dagli artisti nella società: l'intento di Plutarco è piuttosto quello di giustificare la propria decisione di impegnarsi a scrivere biografie di personaggi illustri. Il tema centrale del ragionamento è quindi la necessità, per l'essere umano, di rivolgere l'attenzione a oggetti che non soltanto siano degni di ammirazione, ma sappiano anche attrarre il nostro animo verso il bene e la virtù: «Come infatti è gradito all'occhio un colore la cui brillantezza e piacevolezza ravvivano e nutrono la vista, così bisogna indirizzare il pensiero verso spettacoli che, nel fargli provare piacere, lo invitino verso il bene che gli è proprio»<sup>2</sup>. Molte opere umane sono degne di ammirazione, ma non tutte sono in grado di suscitare nell'osservatore una volontà di emulazione, spronandolo a voler migliorare sé stesso: agli occhi di Plutarco, «tali caratteristiche si riscontrano nelle opere realizzate dalla virtù, le quali generano, in coloro che le osservano, un certo spirito di emulazione e un desiderio che invita ad imitarle»<sup>3</sup>. Il filosofo cita quindi, come esempi contrari, diverse categorie di prodotti dell'ingegno umano che suscitano piacere e ammirazione nell'osservatore, dai quali non consegue tuttavia la volontà di impegnarsi in

---

<sup>1</sup> Plutarco, *Vita di Pericle*, 2,1: Ἡ δ' αὐτουργία τῶν ταπεινῶν τῆς εἰς τὰ καλὰ ῥαθυμίας μάρτυρα τὸν ἐν τοῖς ἀχρήστοις πόνον παρέχεται καθ' αὐτῆς, καὶ οὐδεὶς εὐφυῆς νέος ἢ τὸν ἐν Πίσῃ θεασάμενος Δία γενέσθαι Φειδίας ἐπεθύμησεν, ἢ τὴν Ἥραν τὴν ἐν Ἄργει Πολύκλειτος, οὐδ' Ἀνακρέων ἢ Φιλῆμων ἢ Ἀρχίλοχος ἡσθεὶς αὐτῶν τοῖς ποιήμασιν. Οὐ γὰρ ἀναγκαῖον, εἰ τέρπει τὸ ἔργον ὡς χαρίεν, ἄξιον σπουδῆς εἶναι τὸν εἰργασμένον. La traduzione italiana di questo passo e di tutti quelli successivi è di chi scrive.

<sup>2</sup> Plutarco, *Vita di Pericle*, 1,3: Ὡς γὰρ ὀφθαλμῷ χροὰ πρόσφορος, ἥς τὸ ἀνθρῶπον ἅμα καὶ τερπνὸν ἀναζωπυρεῖ καὶ τρέφει τὴν ὄψιν, οὕτω τὴν διάνοιαν ἐπάγειν δεῖ θεάμασιν ἃ τῷ χαίρειν πρὸς τὸ οἰκεῖον αὐτὴν ἀγαθὸν ἐκκαλεῖ.

<sup>3</sup> Plutarco, *Vita di Pericle*, 1,4: Ταῦτα δ' ἔστιν ἐν τοῖς ἀπ' ἀρετῆς ἔργοις, ἃ καὶ ζῆλόν τινα καὶ προθυμίαν ἀγωγὸν εἰς μίμησιν ἐμποιεῖ τοῖς ἱστορήσασιν.

prima persona per riprodurli (Plutarco, *Vita di Pericle*, 1,4-2,1): gli esempi vanno dagli oggetti di lusso, quali profumi e tessuti, alla musica, alle arti figurative, e infine alla poesia erotica, comica e satirica. Queste creazioni sono collocate su una scala etica e intellettuale ascendente, che attraversa diversi gradini della scala sociale, cominciando da quello più basso dei tintori e dei profumieri per concludersi con un poeta di origini aristocratiche come Archiloco. Ma, al di là di tali differenze, ciò che accomuna agli occhi di Plutarco tutte queste attività è il fatto che i loro prodotti non provocano in chi ne fruisce un desiderio di emulazione, come è invece il caso per le imprese realizzate grazie alla virtù:

Perciò tali opere, dinanzi alle quali non sorge un desiderio di imitazione né un atteggiamento costruttivo che faccia nascere la voglia e lo stimolo all'emulazione, non recano giovamento a chi le contempla. La virtù invece, con le sue realizzazioni, pone subito in una condizione tale per cui, allo stesso momento, le imprese sono oggetto di ammirazione e i loro autori di emulazione<sup>4</sup>.

Ciò avviene (ed è questo il punto essenziale dell'argomentazione del filosofo) poiché tali opere influiscono sull'animo dell'osservatore in modo irrazionale: la loro arte non prevede infatti una spiegazione logica che sia possibile seguire con il ragionamento, bensì agisce esclusivamente sulla percezione sensoriale tramite la *mimesis*, l'imitazione della natura. Per questo la fruizione di tali opere appaga i sensi dell'osservatore, ma non gli offre indicazioni concrete su come migliorare sé stesso; al contrario, la descrizione delle virtù dei personaggi del passato, fornita da Plutarco nelle sue biografie, prevede anche una spiegazione razionale dei loro comportamenti, grazie alla quale il lettore sarà in grado di comprendere i criteri decisionali dei personaggi descritti e quindi di imitare le loro imprese: «il bello, infatti, attrae attivamente verso di sé e genera subito una spinta all'azione, non intervenendo sul carattere dell'osservatore attraverso l'imitazione, bensì presentandogli, mediante la narrazione del fatto, una linea di condotta»<sup>5</sup>.

Plutarco risente qui di un'interpretazione filosofica assai radicata, di ascendenza platonica, che condanna le arti mimetiche in quanto intervengono sull'elemento irrazionale dell'animo umano,

---

<sup>4</sup> Plutarco, *Vita di Pericle*, 2,2: "Ὅθεν οὐδ' ὠφελεῖ τὰ τοιαῦτα τοὺς θεωμένους, πρὸς ἃ μιμητικὸς οὐ γίνεται ζήλος οὐδ' ἀνάδοσις κινουῖσα προθυμίαν καὶ ὁρμὴν ἐπὶ τὴν ἐξομοίωσιν. Ἀλλ' ἢ γ' ἀρετὴ ταῖς πράξεσιν εὐθὺς οὕτω διατίθησιν, ὥσθ' ἅμα θαυμάζεσθαι τὰ ἔργα καὶ ζηλοῦσθαι τοὺς εἰργασμένους.

<sup>5</sup> Plutarco, *Vita di Pericle*, 2,4: Τὸ γὰρ καλὸν ἐφ' αὐτὸ πρακτικῶς κινεῖ καὶ πρακτικὴν εὐθὺς ὁρμὴν ἐντίθησιν, ἡθοιοιοῦν οὐ τῇ μιμήσει τὸν θεατὴν, ἀλλὰ τῇ ἱστορίᾳ τοῦ ἔργου τὴν προαίρεσιν παρεχόμενον.

solleticandone la percezione sensoriale, laddove soltanto l'applicazione della ragione può condurre alla virtù. In questo senso va intesa l'affermazione programmatica collocata in apertura del proemio: decidere di applicarsi per tutta la vita per raggiungere l'eccellenza in una τέχνη, che sia la tintura di stoffe, la scultura o la composizione di commedie, è segno di suprema indifferenza nei confronti della virtù; le opere dell'ingegno artistico, infatti, si limiteranno a dilettere i sensi dei loro fruitori, ma non susciteranno in questi ultimi la volontà di migliorare sé stessi. Un'analisi più accurata del passo plutarcoo permette quindi di riconoscere, nella sua condanna del lavoro artistico, una critica di natura etica più che sociale, che discende dalla rigorosa applicazione di determinate categorie filosofiche: lo dimostra il fatto che la condanna di Plutarco colpisce anche l'attività letteraria, qualora essa non si impegni nella divulgazione della virtù e preferisca invece generi più 'leggeri' come la commedia, il giambo o la poesia erotica.

## 2. *Lo sguardo del retore: Luciano di Samosata*

Plutarco esprime naturalmente, oltre che il punto di vista del filosofo platonico, anche quello dell'aristocratico e del proprietario terriero, appartenente ad un ceto sociale che non ha bisogno di lavorare per vivere e nemmeno per aumentare la propria ricchezza. È lecito chiedersi, tuttavia, quanto la sua opinione possa considerarsi rappresentativa della società dell'epoca imperiale. I membri del ceto aristocratico condividevano certamente il pregiudizio sociale nei confronti dei lavoratori manuali, ma non sempre quest'ultimo si accompagnava al pregiudizio morale di ascendenza platonica: gli studi filosofici rappresentavano infatti l'ultimo e più alto grado dell'educazione antica, e proprio in quanto tali non facevano parte del normale ciclo di studi, persino tra le *élites*. Assai più diffusa era invece la formazione retorica, che costituiva il requisito indispensabile per far parte della buona società, accedere agli incarichi pubblici e al *cursus honorum* locale e imperiale. Ciò che emerge dai testi retorici di epoca imperiale è un giudizio decisamente più sfumato nei confronti del lavoro artistico. A differenza dei filosofi, infatti, i retori sono consci del fatto che la propria attività professionale è anch'essa un'*ars* o una τέχνη: da un lato per il ruolo preponderante affidato all'abilità tecnica, dall'altro proprio per quella capacità, comune alla retorica e alle arti figurative, di intervenire sull'animo umano facendo leva sulle passioni e i sentimenti più che sulla razionalità, secondo proprio quello stesso modo di procedere che attirava la condanna del platonico Plutarco.

Un esempio della vicinanza tra la retorica e le arti figurative è fornito dal famoso testo di Luciano di Samosata, scritto nella seconda metà del II secolo, intitolato *Il sogno o La vita di Luciano*: in esso, infatti, l'autore mette in scena la propria scelta, effettuata in giovane età, tra due diverse formazioni tecniche, quella di retore e quella di scultore. Le due *artes* vengono presentate in forma di prosopopea: entrambe appaiono in sogno al giovane Luciano, e ciascuna di esse perora la propria causa, esponendo i vantaggi della propria professione e i potenziali svantaggi di quella rivale. Sostanzialmente il beneficio principale di cui Luciano avrebbe potuto godere, se avesse scelto la carriera di scultore, era il fatto che si trattava di un'attività già praticata in famiglia: il nonno e gli zii materni di Luciano, infatti, erano scultori. Ciò avrebbe consentito al giovane Luciano di entrare in una bottega già ben avviata, iniziando subito a lavorare, senza spendere denaro per una formazione presso uno specialista esterno e potendo già contare su un bacino di clientela consolidato (Luciano, *Il sogno*, 1-2). A questi argomenti di natura estremamente pratica, la prosopopea della Scultura ne aggiunge altri, vale a dire la possibilità di mostrarsi fedele alle tradizioni familiari, di non suscitare gelosie e invidie, nonché di lavorare vicino a casa, alla famiglia e agli amici, senza dover andare a cercare fortuna in luoghi lontani:

«Io, caro ragazzo, sono l'arte della Scultura, che ieri hai cominciato ad imparare; sono della tua famiglia e tua parente per parte di madre: tuo nonno infatti» – citando il nome del mio nonno materno – «era scultore, così come entrambi i tuoi zii, che si sono fatti un gran nome grazie a me. Se dunque vuoi tenerti lontano dalle sciocchezze e dalle ciance che vengono da costei» – additando l'altra – «e al contrario seguirmi e stare con me, io innanzitutto ti alleverò in modo degno della tua stirpe, e avrai braccia robuste; inoltre sarai del tutto estraneo all'invidia, non te ne andrai in paesi lontani lasciando la patria e i parenti, e non sarà per le tue chiacchiere che tutti ti loderanno»<sup>6</sup>.

Luciano delinea qui la figura di un onesto professionista, con una bottega ben avviata che gli consente di godere di una buona posizione economica, stimato nel suo ambiente lavorativo e in

---

<sup>6</sup> Luciano, *Il sogno*, 7: «Εγώ, φίλε παῖ, Ἑρμογλυφικὴ τέχνη εἰμί, ἣν χθὲς ἤρξω μανθάνειν, οἰκεία τέ σοι καὶ συγγενὴς μητρόθεν· ὃ τε γὰρ πάππος σου» – εἰποῦσα τοῦνομα τοῦ μητροπάτορος – «λιθοξόος ἦν καὶ τῷ θεῷ ἀμφοτέρω καὶ μάλα εὐδοκιμεῖτον δι' ἡμᾶς. Εἰ δ' ἐθέλεις λήρων μὲν καὶ φληνάφων τῶν παρὰ ταύτης ἀπέχεσθαι» – δείξασα τὴν ἑτέραν – «ἔπεσθαι δὲ καὶ συνοικεῖν ἐμοί, πρῶτα μὲν θρέψῃ γεννικῶς καὶ τοὺς ὤμους ἔξεις καρτερούς, φθόνου δὲ παντὸς ἀλλότριος ἔση καὶ οὐποτε ἄπει ἐπὶ τὴν ἀλλοδαπὴν, τὴν πατρίδα καὶ τοὺς οἰκείους καταλιπών, οὐδὲ ἐπὶ λόγοις ἐπαινέσονται σε πάντες».



generale nella sua città: si tratta del ritratto tutto sommato accurato di un artista di seconda o terza generazione, che poteva quindi contare su un'attività e una clientela già consistenti. Per certi versi si tratta di un quadro simile a quello attestato da diverse testimonianze epigrafiche. Un esempio comparabile è quello del mosaicista Proclo, attivo a Perinto, in Tracia, fra il I e il II secolo, a noi noto grazie all'epigramma funerario che fece incidere per il padre<sup>7</sup>: quest'ultimo, anch'egli mosaicista, è presentato come un artista itinerante, che aveva esercitato con successo la propria attività in diversi luoghi. L'iscrizione non afferma esplicitamente che il padre di Proclo abbia infine stabilito la propria bottega a Perinto: tuttavia, se il figlio rivendica con orgoglio di essere stato cooptato nel ceto dirigente cittadino come βουλευτής, dobbiamo concluderne che egli avesse potuto ereditare dal padre un'attività ben avviata e una buona posizione economica e sociale, simili a quelle che la prosopopea della Scultura promette al giovane Luciano.

È degno di nota, a mio parere, il fatto che anche la successiva prosopopea della *Paideia*, l'Educazione letteraria, perori la sua causa con argomentazioni pratiche più che ideali: in Luciano, infatti, gli argomenti filosofici di stampo platonico che caratterizzavano la posizione di Plutarco sono certamente presenti, ma non vengono posti in primo piano<sup>8</sup>. Il problema principale che l'autore individua nel perseguire la professione di scultore, infatti, è un altro: come qualsiasi lavoro manuale, tale attività consente soltanto limitate possibilità di ascesa economica e di mobilità sociale, e soprattutto scarsa rilevanza all'interno della comunità, impedendo quindi a chi la esercita di diventare un individuo rispettato dai ceti dirigenti:

---

<sup>7</sup> CIG II, n. 2025; Dumont, 1876, p. 155, n. 74g; Kaibel, 1878, n. 532; Peek, 1955, n. 1020; Vickers, 1972, n. 1; BE 1972, n. 286a; Peek, 1976; BE 1977, n. 297; SEG XXVI, n. 827; Donderer 1986, pp. 73-74, n. A 32; Donderer 2008, pp. 118-119, n. A 32; Wootton, 2016, pp. 70-71.

<sup>8</sup> I tradizionali argomenti etico-filosofici sono brevemente presentati da Luciano al § 10: «Ἦν δ' ἐμοὶ πείθη, πρῶτον μὲν σοι πολλὰ ἐπιδείξω παλαιῶν ἀνδρῶν ἔργα, καὶ πράξεις θαυμαστάς καὶ λόγους αὐτῶν ἀπαγγέλλουσα καὶ πάντων ὡς εἰπεῖν ἔμπειρον ἀποφαίνουσα, καὶ τὴν ψυχὴν, ὅπερ σοι κυριώτατόν ἐστι, κατακοσμήσω πολλοῖς καὶ ἀγαθοῖς κοσμήμασι, σωφροσύνη, δικαιοσύνη, εὐσεβεία, πραότητι, ἐπιεικεία, συνέσει, καρτερίᾳ, τῷ τῶν καλῶν ἔρωτι, τῇ πρὸς τὰ σεμνότατα ὁρμῇ· ταῦτα γάρ ἐστιν ὁ τῆς ψυχῆς ἀκήρατος ὡς ἀληθῶς κόσμος» («Se invece dai retta a me, per prima cosa ti mostrerò molte opere degli uomini del passato, narrandoti le loro mirabili imprese e i loro discorsi e rendendoti, se così si può dire, esperto in ogni campo; e la tua anima, che è la parte più importante di te, la abbellirò con molti e begli ornamenti: la temperanza, la giustizia, la pietà, la mansuetudine, la ragionevolezza, la sagacia, la perseveranza, l'amore del bello, l'impulso verso ciò che è più degno di ammirazione: queste qualità, infatti, sono davvero l'incorruttibile ornamento dell'anima»).

«Dunque, quali grandi vantaggi ti procurerai se diventerai uno scultore, l'ha già detto costei: non sarai infatti nient'altro che un lavoratore manuale, uno che affatica il proprio corpo e che in esso ripone ogni speranza nella vita, un uomo di scarsa rilevanza, i cui guadagni sono modesti e poco prestigiosi, intellettualmente povero, limitato nelle sue frequentazioni, né popolare tra gli amici, né temuto dai nemici, né invidiato dai concittadini, bensì soltanto un lavoratore manuale, uno tra tanti, sempre sottomesso a chi è potente ed asservito a chi sa parlare, uno che vive la vita della lepre ed è preda del più forte; e se anche diventassi Fidia o Policleteo e realizzassi molte opere mirabili, tutti loderanno la tua arte, ma non vi sarà alcuno tra chi le contempla, se ha cervello, che si auguri di diventare simile a te: per quanto grande tu possa diventare, infatti, sarai considerato un uomo volgare, uno che è padrone solo delle proprie mani e con esse si guadagna da vivere»<sup>9</sup>.

E di nuovo, poco oltre:

«E tu, lasciando da parte così grandi e illustri uomini, splendide imprese, solenni discorsi, nobile aspetto, onore, gloria, plauso, privilegi, poteri, cariche pubbliche, la stima conseguita grazie all'eloquenza e il riconoscimento ottenuto grazie all'ingegno, ti metterai indosso un vestitino lercio, assumerai un aspetto degno di uno schiavo, avrai in mano leve, scalpelli, seghe e punte, curvo sul tuo lavoro, prostrato a terra e contento di starci, mediocre da ogni punto di vista, senza mai alzare la testa né concepire pensieri degni di un uomo né di un libero cittadino, preoccupato, al contrario, che le tue opere siano proporzionate ed eleganti, ma per nulla interessato ad essere tu stesso proporzionato ed ornato, anzi rendendo te stesso meno rispettato delle pietre?»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Luciano, *Il sogno*, 9: «Ἡλίκᾳ μὲν οὖν τὰ ἀγαθὰ ποριῇ λιθοζόος γενόμενος, αὕτη προεΐρηκεν· οὐδὲν γὰρ ὅτι μὴ ἐργάτης ἔση τῷ σώματι πονῶν κἂν τούτῳ τὴν ἅπασαν ἐλπίδα τοῦ βίου τεθειμένος, ἀφανὴς μὲν αὐτὸς ὢν, ὀλίγα καὶ ἀγεννῇ λαμβάνων, ταπεινὸς τὴν γνώμην, εὐτελὴς δὲ τὴν πρόοδον, οὔτε φίλοις ἐπιδικάσιμος οὔτε ἐχθροῖς φοβερὸς οὔτε τοῖς πολίταις ζηλωτός, ἀλλ' αὐτὸ μόνον ἐργάτης καὶ τῶν ἐκ τοῦ πολλοῦ δήμου εἷς, τὸν ἀεὶ προὔχοντα ὑποπτήσων καὶ τὸν λέγειν δυνάμενον θεραπεύων, λαγῶ βίον ζῶν καὶ τοῦ κρείττονος ἔρμαιον ὢν, εἰ δὲ καὶ Φειδίας ἢ Πολύκλειτος γένοιο καὶ πολλὰ θαυμαστὰ ἐξεργάσοιο, τὴν μὲν τέχνην ἅπαντες ἐπαινέσονται, οὐκ ἔστι δὲ ὅστις τῶν ἰδόντων, εἰ νοῦν ἔχοι, εὖ ξαιτ' ἂν σοὶ ὁμοίος γενέσθαι· οἷος γὰρ ἂν ᾦς, βάνουσος καὶ χειρῶναξ καὶ ἀποχειροβίωτος νομισθῆση».

<sup>10</sup> Luciano, *Il sogno*, 13: «Ἀφείς δὲ σὺ τοὺς τηλικούτους καὶ τοιούτους ἄνδρας καὶ πράξεις λαμπρὰς καὶ λόγους σεμνοὺς καὶ σχῆμα εὐπρεπὲς καὶ τιμὴν καὶ δόξαν καὶ ἔπαινον καὶ προεδρίας καὶ δυνάμεις καὶ ἀρχὰς καὶ τὸ ἐπὶ λόγοις εὐδοκίμεῖν καὶ τὸ ἐπὶ συνέσει εὐδαιμονίζεσθαι, χιτώνιον τι πιναρὸν ἐνδύσῃ καὶ σχῆμα δουλοπρεπὲς ἀναλήψῃ καὶ μοχλία καὶ γλυφεῖα καὶ κοπέας καὶ κολαπτῆρας ἐν ταῖν χεροῖν ἔξεις κάτω

L'educazione letteraria, invece, offre la possibilità di acquisire fama grazie ad un particolare tipo di abilità tecniche, quelle della retorica, non stigmatizzate dall'opinione delle *élites* in quanto non assimilabili al lavoro manuale: per questa ragione essa, a confronto del lavoro artistico, offre maggiori possibilità di mobilità sociale. Saper parlare in pubblico, sostiene Luciano, consente di farsi ammirare e rispettare anche da chi è superiore per ceto o per ricchezza; garantisce una fama più vasta, i cui orizzonti non sono limitati alla città d'origine ma si estendono al mondo intero; e, ciò che forse più conta, permette a chi ne è provvisto, anche se di nascita umile, di entrare a far parte dell'*élite* tramite l'accesso alle cariche pubbliche e ai titoli onorifici<sup>11</sup>.

Anche Luciano dunque, come già faceva Plutarco, risolve la comparazione fra le due τέχναι, quella della parola e quella dell'immagine, ad indubbio vantaggio della prima; ma le argomentazioni in base alle quali viene effettuata tale scelta non sono di ordine filosofico, come per il platonico e aristocratico Plutarco, bensì soprattutto di natura sociale. Il vantaggio principale che Luciano trova nell'educazione letteraria è il fatto di poter soddisfare l'ambizione individuale anche di quanti non possono contare su una nascita nobile, mostrando loro la possibilità di un'ascesa sociale: in questo senso si tratta di un investimento a lungo termine, che Luciano, attraverso il proprio esempio

---

νενευκῶς εἰς τὸ ἔργον, χαμαιπετὴς καὶ χαμαιζήλος καὶ πάντα τρόπον ταπεινός, ἀνακύπτων δὲ οὐδέποτε οὐδὲ ἀνδρῶδες οὐδὲ ἐλεύθερον οὐδὲν ἐπινοῶν, ἀλλὰ τὰ μὲν ἔργα ὅπως εὐρυθμα καὶ εὐσχήμονα ἔσται σοι προνοῶν, ὅπως δὲ αὐτὸς εὐρυθμος τε καὶ κόσμιος ἔσῃ, ἥκιστα πεφροντικῶς, ἀλλ' ἀτιμότερον ποιῶν σεαυτὸν λίθων;».

<sup>11</sup> Luciano, *Il sogno*, 11: «Καὶ ὁ νῦν πένης, ὁ τοῦ δεῖνος, ὁ βουλευσάμενός τι περὶ ἀγεννοῦς οὕτω τέχνης μετ' ὀλίγον ἄπασι ζηλωτὸς καὶ ἐπίφθονος ἔσῃ, τιμώμενος καὶ ἐπαινούμενος καὶ ἐπὶ τοῖς ἀρίστοις εὐδοκίμων καὶ ὑπὸ τῶν γένει καὶ πλούτῳ προύχόντων ἀποβλεπόμενος, ἐσθῆτα μὲν τοιαύτην ἀμπεχόμενος» – δείξασα τὴν ἑαυτῆς· πάνυ δὲ λαμπρὰν ἐφόρει – «ἀρχῆς δὲ καὶ προεδρίας ἀξιούμενος· κἂν που ἀποδημῇς, οὐδ' ἐπὶ τῆς ἀλλοδαπῆς ἀγνώως οὐδ' ἀφανῆς ἔσῃ· τοιαῦτά σοι περιθήσω τὰ γνωρίσματα, ὥστε τῶν ὁρώντων ἕκαστος τὸν πλησίον κινήσας δείξει σε τῷ δακτύλῳ “οὗτος ἐκεῖνος” λέγων» («E tu che ora sei povero, figlio di nessuno, e concepivi progetti intorno ad un'arte così ignobile, in poco tempo sarai oggetto di emulazione e di invidia da parte di tutti, onorato, lodato, apprezzato per le più nobili qualità, stimato da uomini illustri per nascita e per ricchezza, vestito con un abito come questo» – mostrandomi il suo: e ne indossava uno assolutamente splendido, – «ritenuto degno di cariche pubbliche e onorifiche; e se viaggerai da qualche parte, non sarai né sconosciuto né inosservato in terra straniera: ti cironderò di una tale notorietà che chiunque ti vedrà, scuotendo il vicino, ti indicherà col dito dicendo “Eccolo, è lui!”»).

personale, consiglia alle giovani generazioni<sup>12</sup>. Tale atteggiamento di Luciano si inserisce del resto in modo del tutto coerente nel panorama sociale e culturale della media età imperiale, dominato da un'accesa concorrenza tra gli individui e tra le diverse comunità civiche: Peter Brown ha coniato per quest'epoca l'efficace definizione di 'age of ambition', identificando proprio nella *philotimia*, la continua competizione per la visibilità, le cariche pubbliche e la preminenza all'interno delle comunità, il motore dell'evoluzione della società imperiale<sup>13</sup>.

### 3. Lo sguardo dello scienziato: Pappo di Alessandria

Il discorso sul lavoro artistico assume però connotati decisamente diversi se intendiamo il termine *ars* o τέχνη nella sua accezione più ampia. Le fonti letterarie di epoca romana considerano infatti il lavoro dell'artista come un caso particolare all'interno di una più ampia categoria di lavoro manuale tecnico, la cui classificazione e peculiarità sono basate in primo luogo sul tipo di materiali con cui un dato specialista normalmente lavora. Un esempio tipico di tale approccio è rappresentato dagli ultimi quattro libri della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, raggruppati solitamente (ma erroneamente) sotto la definizione di 'libri di storia dell'arte': nonostante gli archeologi e gli storici dell'arte antica consultino quotidianamente tali libri in cerca di notizie sui più famosi pittori o scultori dell'antichità, ciò a cui Plinio era maggiormente interessato non erano tanto gli artisti, quanto piuttosto i materiali da essi lavorati. I libri dal XXXIV al XXXVII sono infatti organizzati tematicamente secondo categorie basate sulla scienza dei materiali e sono dedicati rispettivamente ai metalli, alle terre, alle rocce, alle pietre dure; soltanto ad un livello subordinato, parlando delle possibilità di lavorazione e trasformazione di tali materiali da parte dell'uomo, Plinio cita anche, tra gli specialisti attivi in tali campi, i più importanti bronzisti, pittori, scultori in marmo, intagliatori di

---

<sup>12</sup> Luciano, *Il sogno*, 18: Καί τοίνυν κάγω τοῦτον τὸν ὄνειρον ὑμῖν διηγησάμην ἐκείνου ἕνεκα, ὅπως οἱ νέοι πρὸς τὰ βελτίω τρέπωνται καὶ παιδείας ἔχωνται, καὶ μάλιστα, εἴ τις αὐτῶν ὑπὸ πενίας ἐθελοκακεῖ καὶ πρὸς τὰ ἥττω ἀποκλίνει, φύσιν οὐκ ἀγεννῆ διαφθείρων (E perciò anch'io vi ho raccontato questo mio sogno, per questo motivo: affinché i giovani si volgano al meglio e abbraccino l'educazione letteraria, e specialmente se qualcuno di loro, a causa della povertà, si lasci tentare da una scelta sbagliata e sia indotto ad una formazione meno valida, rovinando una natura non ignobile).

<sup>13</sup> Brown, 1976, pp. 27-53; cfr. ora anche Heller, van Nijf, a cura, 2017.

gemme, mettendo sempre in primo piano gli apporti di ciascuno dal punto di vista dell'innovazione tecnologica più che da quello strettamente estetico.

L'atteggiamento mostrato da Plinio è dunque quello del filosofo naturale, studioso del mondo fisico e delle sue proprietà, interessato ai diversi modi in cui l'uomo può impiegare, lavorare e trasformare i materiali offerti dalla natura. Questo atteggiamento scientifico si riscontra ancora, quasi 300 anni più tardi, nell'opera del matematico Pappo di Alessandria, vissuto nella prima metà del IV secolo<sup>14</sup>. Pappo dedica il libro VIII del suo *Compendio Matematico* alla meccanica, definita come la scienza del movimento:

Osservando infatti nel loro complesso la statica e il moto dei corpi e il loro spostamento attraverso lo spazio, essa indaga le cause di quelli che si muovono naturalmente e fa spostare gli altri, costringendoli, contro la loro natura, ad uscire dai loro luoghi abituali e a compiere movimenti di segno opposto, escogitando i modi opportuni per mezzo delle teorie sviluppate a partire dalla materia stessa<sup>15</sup>.

È di primario interesse notare che, nella definizione di Pappo, la meccanica, pur occupandosi di oggetti presenti nel mondo reale e non puramente speculativi, non viene affatto guardata dall'alto in basso in quanto disciplina 'materiale' contrapposta alle scienze pure: essa, al contrario, «essendo utile per molte e rilevanti applicazioni pratiche, è stata giustamente ritenuta della massima importanza da parte dei filosofi ed è oggetto di grande attenzione da parte di tutti coloro che si occupano di discipline matematiche»<sup>16</sup>. La meccanica si situa infatti nel punto di contatto tra queste ultime e la scienza naturale, occupandosi delle applicazioni concrete degli studi scientifici, con l'obiettivo di intervenire sul mondo reale e i suoi fenomeni per migliorare la vita degli uomini. Perché ciò sia possibile, continua Pappo, è necessario che i cultori di questa disciplina non abbiano soltanto

---

<sup>14</sup> Sull'importanza del legame tra la cultura scientifica e le sue applicazioni pratiche (che necessitavano di competenze anche artigianali) nella tarda antichità cfr. Cracco Ruggini 1993.

<sup>15</sup> Pappo, *Compendio matematico*, 8,1: Στάσεως γὰρ καὶ φορᾶς σωμάτων καὶ τῆς κατὰ τόπον κινήσεως ἐν τοῖς ὅλοις θεωρηματικῇ τυγχάνουσα τὰ μὲν κινούμενα κατὰ φύσιν αἰτιολογεῖ, τὰ δ' ἀναγκάζουσα παρὰ φύσιν ἔξω τῶν οἰκείων τόπων εἰς ἐναντίας κινήσεις μεθίστησιν ἐπιμηχανωμένα διὰ τῶν ἐξ αὐτῆς τῆς ὕλης ὑποπιπτόντων αὐτῇ θεωρημάτων. Il testo è citato secondo l'edizione curata da F. Hultsch (1876-1878).

<sup>16</sup> Ibidem: Ἡ μηχανικὴ θεωρία, τέκνον Ἑρμόδωρε, πρὸς πολλὰ καὶ μεγάλα τῶν ἐν τῷ βίῳ χρήσιμος ὑπάρχουσα πλείστης εἰκότως ἀποδοχῆς ἡξίωται πρὸς τῶν φιλοσόφων καὶ πᾶσι τοῖς ἀπὸ τῶν μαθημάτων περισπούδαστος ἐστίν.

una formazione filosofica e scientifica, ma siano anche esperti conoscitori dei materiali. Pappo riconduce tale idea ad un'autorità illustre, quella di Erone di Alessandria, il più famoso μηχανικός dell'antichità:

i meccanici della scuola di Erone affermano che la meccanica ha una parte teorica e una pratica: e che la parte teorica è composta da geometria, aritmetica, astronomia e dagli studi di fisica, mentre quella pratica da metallurgia, architettura, carpenteria, disegno e dall'esercizio manuale in tali discipline<sup>17</sup>.

Il buon μηχανικός, dunque, dovrebbe idealmente dominare sia le scienze pure che le τέχναι: dovrebbe, cioè, non soltanto dominare le discipline teoriche, ma anche padroneggiare quelle che oggi definiremmo tecniche artistiche o artigianali, esercitandosi in prima persona nella pratica manuale di tali attività. È significativo che il lavoro manuale venga qui non solo presentato come accettabile, ma addirittura esplicitamente prescritto per chi voglia applicarsi nella scienza della meccanica: la pratica delle τέχναι, e non soltanto il loro studio teorico, è considerata parte integrante dell'esercizio della professione scientifica. Pappo, inoltre, citando esplicitamente come autorità «i meccanici della scuola di Erone», il grande scienziato alessandrino del I secolo d.C.<sup>18</sup>, conferma che tale concezione positiva del lavoro manuale tecnico era già comunemente accettata fin dalla prima età imperiale.

Un ulteriore aspetto che emerge dalla definizione di Pappo, ma che è da lui ugualmente ricondotto alla scuola di Erone, è il riferimento alla formazione dei μηχανικοί. È vero infatti che lo scienziato dovrebbe teoricamente padroneggiare tutte le discipline ed essere esperto di tutti i materiali: tuttavia,

---

<sup>17</sup> Ibidem: Τῆς δὲ μηχανικῆς τὸ μὲν εἶναι λογικὸν τὸ δὲ χειρουργικὸν οἱ περὶ τὸν Ἡρώνα μηχανικοὶ λέγουσιν· καὶ τὸ μὲν λογικὸν συνεστάναι μέρος ἕκ τε γεωμετρίας καὶ ἀριθμητικῆς καὶ ἀστρονομίας καὶ τῶν φυσικῶν λόγων, τὸ δὲ χειρουργικὸν ἕκ τε χαλκευτικῆς καὶ οἰκοδομικῆς καὶ τεκτονικῆς καὶ ζωγραφικῆς καὶ τῆς ἐν τούτοις κατὰ χεῖρα ἀσκήσεως.

<sup>18</sup> Sulla datazione di Erone di Alessandria all'epoca neroniana cfr. Keyser 1988.

dal momento che è impossibile che una sola persona arrivi a dominare tali scienze e contemporaneamente impari le suddette discipline tecniche, essi raccomandano a chi desidera metter mano ad opere meccaniche di utilizzare le tecniche di famiglia, correnti nella pratica di ciascuna disciplina<sup>19</sup>.

Il riferimento alle 'tecniche di famiglia' ribadisce un concetto che avevamo già visto presente in Luciano: il fatto, cioè, che la conoscenza tecnica fosse generalmente trasmessa di generazione in generazione all'interno dell'ambiente familiare. Tale modello di trasmissione della τέχνη spiega anche perché, come abbiamo visto in Luciano, il lavoro artistico non consentisse la mobilità sociale se non in termini abbastanza limitati. Tuttavia, l'osservazione di Pappo ci conferma che quello che noi oggi intendiamo come lavoro artistico non rappresentava l'unica possibilità per quanti si erano formati in una determinata tecnica: una volta imparato a lavorare un determinato materiale, infatti, l'artigiano poteva scegliere di destinare le sue creazioni ad ambiti e scopi molto diversi. Pappo stesso, nel seguito del proemio, elenca alcune delle applicazioni principali della meccanica, che sono anche i campi più importanti in cui operavano i possessori di τέχνηαι: si tratta di lavori che potremmo definire di pubblica utilità, dedicati a trasformare le opere della natura in modo da ottenere vantaggi per l'intera comunità. La pubblica utilità di tali applicazioni trova riscontro nella tutela legislativa di cui godevano questi professionisti, come si vedrà tra poco. Tra di essi, Pappo ricorda innanzitutto l'attività edilizia, e in particolare la costruzione di macchine per la movimentazione dei materiali nei cantieri; poi la realizzazione di macchine belliche, nonché l'ideazione di meccanismi per la conduzione e il trasporto dell'acqua. Più vicine al nostro concetto di lavoro artistico sono invece la costruzione di automi (funzionanti ad aria, per mezzo di cavi, oppure ad acqua) e di strumenti scientifici: questi oggetti infatti, a differenza delle macchine prima elencate, possedevano anche un valore estetico, e la loro realizzazione richiedeva una notevole abilità pratica nei campi, rispettivamente, della scultura e del disegno.

L'apprezzamento mostrato da Pappo nei confronti della professionalità tecnica fornisce un efficace contraltare alla condanna aristocratica del lavoro manuale, che per il resto appare invece preponderante nelle fonti pervenuteci: ciò non stupisce più di tanto, dal momento che queste ultime esprimono in genere il punto di vista di persone che hanno deciso di fare dell'attività letteraria la loro professione. Pappo ci mostra invece un mondo di professionisti apprezzati,

---

<sup>19</sup> Ibidem: Μὴ δυνατόν δ' ὄντος τὸν αὐτὸν μαθημάτων τε τοσούτων περιγενέσθαι καὶ μαθεῖν ἅμα τὰς προειρημένας τέχνας παραγγέλλουσι τῷ τὰ μηχανικὰ ἔργα μεταχειρίζεσθαι βουλομένῳ χρῆσθαι ταῖς οἰκείαις τέχνηαις ὑποχείριόις ἐν ταῖς παρ' ἑκάστα χρεΐαις.

detentori di una conoscenza tecnica altamente specializzata, trasmessa di generazione in generazione nell'ambiente della bottega. Questo tipo di sapere tecnico, che comprende certamente anche il lavoro artistico ma che non si esaurisce con esso, può rappresentare a mio parere una categoria interpretativa assai efficace per meglio comprendere la relazione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale nella società romana.

#### 4. *Lo sguardo del principe: gli artifices nella legislazione imperiale*

Molto più rispetto allo scultore che Luciano sarebbe potuto diventare, i professionisti elencati da Pappo dovevano essere tenuti in grande considerazione nelle proprie comunità, proprio per la loro importanza nelle applicazioni di pubblica utilità. Tuttavia, l'altissimo livello di specializzazione richiesto da queste τέχναι aveva anche una conseguenza sgradita: il fatto, cioè, che non vi fossero molti professionisti disponibili sul mercato per ciascuna di esse. Per questo motivo, a partire dal IV secolo l'autorità statale emanò diversi provvedimenti volti a tutelare giuridicamente gli *artifices* in quanto categoria protetta, incentivando non solo la pratica delle τέχναι, ma anche e soprattutto la loro trasmissione alle successive generazioni. Il libro XIII del Codice Teodosiano contiene un titolo *De excusationibus artificum* (*Sulle esenzioni degli artigiani*) dedicato proprio ai privilegi e alle immunità concesse dagli imperatori ai lavoratori di queste categorie professionali, che raccoglie quattro costituzioni datate fra il 334 e il 374 [De Francisci 1954-1955; Soraci 1984; Coppola 1994, pp. 518-535; Albana 2000, pp. 52-53; Tlili 2000; Dareggi 2005; Aiello 2006]. Le più antiche di tali costituzioni sono quindi contemporanee all'attività scientifica e letteraria di Pappo, ma il fatto che esse siano state almeno in parte recepite nel Codice di Giustiniano attesta chiaramente che i bisogni a cui questi provvedimenti rispondevano erano ancora considerati validi due secoli più tardi.

La prima costituzione, del 334, indirizzata a Felice, titolare dell'effimera prefettura al pretorio d'Africa, è dedicata specificamente agli architetti:

L'imperatore Costantino Augusto a Felice:

C'è bisogno di quanti più architetti possibile; ma, poiché non ve ne sono, dall'alto della tua carica incoraggia nelle province africane a tale studio quanti, appena compiuti i 18 anni d'età, abbiano ricevuto la formazione di base nelle arti liberali. Per rendere tale studio attraente ai loro occhi, desideriamo che sia essi che i loro



genitori siano immuni dagli oneri solitamente imposti agli individui, e che per gli studenti stessi venga stabilita una borsa di studio appropriata.

Pubblicata a Cartagine il 27 agosto 334<sup>20</sup>.

Punto di partenza riconosciuto dall'autorità imperiale è la penuria di professionisti, considerata un problema per le necessità dello Stato e della società. Per farvi fronte, l'imperatore ordina l'istituzione di incentivi economici rivolti ai giovani che, dopo aver ricevuto la formazione di base nelle *litterae liberales*, vogliano imparare il mestiere di architetto ed entrare a far parte di tale categoria professionale: da un lato l'esenzione dai *munera personalia* per gli studenti e per i loro genitori, dall'altro l'istituzione di una appropriata borsa di studio (*salarium competens*). Quest'ultima decisione conferma che i destinatari del provvedimento imperiale non erano giovani provenienti dalle famiglie più agiate, i quali non avrebbero avuto necessità di un *salarium* elargito dallo Stato: se un generico interesse per l'architettura poteva senz'altro essere opportuno per i membri delle *élites*, il suo esercizio professionale restava invece destinato a quelle categorie sociali che dovevano guadagnarsi da vivere con il proprio lavoro. Lo studio professionale dell'architettura viene fatto iniziare subito dopo il compimento dei 18 anni, una volta terminata la formazione primaria nelle arti liberali: ciò significa che tale studio era concepito come un percorso alternativo rispetto all'approfondimento della formazione retorica: nella costituzione citata ritroviamo quindi la medesima dicotomia tra formazione letteraria e tecnica che era stata delineata nel *Sogno* di Luciano. La preoccupazione dell'autorità statale per la penuria di professionisti in campo edilizio e l'istituzione di incentivi economici e fiscali in favore di quanti sceglievano una formazione tecnica possono essere interpretati come un indizio del fatto che la formazione letteraria e retorica fosse maggiormente appetibile agli occhi degli studenti e delle loro famiglie, probabilmente per le stesse ragioni per cui l'aveva preferita Luciano: in particolare per le maggiori opportunità di mobilità sociale, che una formazione tecnica avrebbe più difficilmente consentito<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> *Codice Teodosiano* 13,4,1: «Imp. Constantinus A. ad Felicem. Architectis quam plurimis opus est; sed quia non sunt, sublimitas tua in provinciis Africanis ad hoc studium eos inpellat, qui ad annos ferme duodeviginti nati liberales litteras degustaverint. Quibus ut hoc gratum sit, tam ipsos quam eorum parentes ab his, quae personis iniungi solent, volumus esse inunes ipsisque qui discent salarium competens statui. P(ro)p(osita) VI Kal. Sept. Karthagine Optato et Paulino cons.». ».

<sup>21</sup> Un provvedimento analogo viene attribuito dall'*Historia Augusta* a Severo Alessandro, il quale, secondo tale fonte, avrebbe elargito salari pubblici, concesso locali per l'insegnamento e istituito borse di studio per

Resta per noi impossibile decidere definitivamente se la costituzione costantiniana conservi testimonianza di una legge speciale, rivolta *una tantum* al prefetto al pretorio d’Africa allo scopo di formare professionisti per un programma edilizio specifico da realizzarsi *in loco* [Aiello 2006], oppure se, al contrario, quella conservata dai compilatori del Codice Teodosiano sia semplicemente una copia di una legge più generale, destinata alla formazione di tecnici specializzati in tutto l’Impero e sul lungo periodo [Dareggi 2005]. A favore della seconda ipotesi (che è anche quella tradizionalmente accettata dalla maggior parte degli interpreti) si può formulare un’osservazione forse banale, ma sicuramente concreta: la formazione teorica e pratica di un architetto necessita di un lasso di tempo abbastanza lungo per essere completata. Sembra quindi poco plausibile che il sostegno imperiale all’insegnamento dell’architettura possa essere stato pensato per far fronte ad una necessità contingente, in quanto i primi effetti della costituzione costantiniana, ovvero i primi professionisti formati grazie alle borse di studio imperiali, sarebbero giunti soltanto dopo diversi anni. Mi pare più probabile che la legge emanata da Costantino sia da interpretare come un provvedimento strutturale, volto a creare un meccanismo che garantisse la disponibilità di tecnici specializzati in campo edilizio anche per le successive generazioni<sup>22</sup>: in questo modo, almeno, esso venne inteso dai compilatori del Codice Teodosiano, e quindi mantenuto in vigore oltre cent’anni dopo la sua emanazione.

---

gli studenti in favore di una lunga lista di professioni intellettuali, comprendente retori, grammatici, medici, aruspici, astronomi, ingegneri e architetti (*Historia Augusta, Vita di Severo Alessandro*, 44,4: «Rhetoribus, grammaticis, medicis, haruspicibus, mathematicis, mechanicis, architectisalaria instituit et auditoria decrevit et discipulos cum annonis pauperum filios modo ingenuos dari iussit»). Il contenuto di questo passo è stato spesso riportato come un’evidenza fattuale, senza particolari discussioni critiche [da ultimi Dareggi 2005, p. 342; Aiello 2006, p. 914]; tuttavia, visto il particolare carattere narrativo dell’*Historia Augusta* quale miscela di biografia e *fiction*, nonché la sua tendenza ad attribuire ai ‘buoni principi’ del passato (spesso proprio a Severo Alessandro) i provvedimenti giudicati come positivi presi dagli imperatori cristiani del IV secolo, mi pare lecito avanzare qualche dubbio sull’effettiva veridicità storica di tale indicazione.

<sup>22</sup> È possibile che l’amministrazione imperiale abbia realizzato la necessità di una formazione continua dei professionisti in campo architettonico in conseguenza dell’imponente programma edilizio intrapreso da Costantino nell’ultima parte del suo principato: la costruzione della nuova capitale a Costantinopoli, in particolare, avrà presumibilmente causato un considerevole aumento della richiesta di professionisti, su una scala non paragonabile alle normali esigenze dei privati, delle comunità civiche e nemmeno degli imperatori precedenti.

La seconda costituzione, emanata ancora a nome di Costantino nell'agosto 337, poco più di due mesi dopo morte dell'imperatore, e destinata anche in questo caso al più alto grado dell'amministrazione territoriale, contiene invece un lungo e dettagliato elenco di categorie di *artifices* ai quali è concessa l'esenzione dai *munera*:

Il medesimo Augusto a Massimo, prefetto al pretorio.

Disponiamo che i tecnici esercitanti le attività comprese nell'elenco allegato, stabilmente residenti nelle singole città, siano esenti da qualsiasi obbligo, dal momento che deve essere accordato loro del tempo libero per perfezionare le loro arti, in modo che si impegnino maggiormente sia a divenire essi stessi più abili, sia ad istruire i propri figli.

Promulgata il 2 agosto 337.

Architetti, medici, veterinari, pittori, scultori, marmisti, posatori di soffitti, lavoratori della pietra, squadratori, incisori, mosaicisti, doratori, plasticatori, argentieri, ricamatori in oro, lavoratori in filigrana, bronzisti, fonditori, carpentieri, muratori, posatori di pavimenti, intarsiatori, fabbri, lavoratori della porpora, produttori di tessere per mosaici, tecnici degli acquedotti, ceramisti, orefici, vetrai, lavoratori del piombo, produttori di specchi, lavoratori dell'avorio, delle pelli, costruttori di carri, follatori della lana<sup>23</sup>.

Anche in questo caso l'autorità imperiale specifica chiaramente la *ratio* del provvedimento: a queste categorie professionali di *artifices* non può essere imposto di effettuare prestazioni per le proprie comunità, poiché essi hanno bisogno di tempo libero per esercitarsi nella loro arte e perfezionarla. Viene quindi stabilito per legge, per questi personaggi, una sorta di diritto all'*otium*, a patto che essi impieghino tale tempo libero in attività utili: innanzitutto esercitandosi per diventare ancora più esperti nella propria τέχνη (potremmo definirlo una sorta di aggiornamento professionale), e in secondo luogo provvedendo ad insegnarla alla successiva generazione, in modo da assicurare la trasmissione delle necessarie conoscenze e la continua disponibilità di professionisti qualificati. Ritorna qui in modo esplicito il tema della trasmissione della τέχνη, e dell'attività professionale ad

---

<sup>23</sup> *Codice Teodosiano* 13,4,2: «Idem A. ad Maximum p(raefectum) p(raetori)o. Artifices artium brevi subdito comprehensarum per singulas civitates morantes ab universis muneribus vacare praecipimus, si quidem ediscendis artibus otium sit adcommodandum, quo magis cupiant et ipsi peritiores fieri et suos filios erudire. Dat. iiii Non. Aug. Feliciano et Titiano conss. Architecti, medici, mulomedici, pictores, statuarii, marmorarii, laquearii, lapidarii, quadratarii, sculptores, musivarii, deauratores, albarii, argentarii, barbaricarii, diatretarii, aerarii, fusores, tignarii, structores, scansores, intestinarii, ferrarii, blattarii, tessellarii, aquae libratores, figuli, aurifices, vitriarii, plumbarii, specularii, eburarii, pelliones, carpentarii, fullones».

essa collegata, all'interno di un contesto familiare: il legislatore, infatti, dà per scontato che i figli degli *artifices* continueranno la professione dei padri portando avanti la tradizione di famiglia. Questa situazione, che corrisponde a quella delineata da Luciano, deve probabilmente essere considerata la norma in epoca romana; rispetto ad essa, la costituzione precedente, che incoraggiava l'avviamento professionale di giovani anche non necessariamente provenienti da famiglie di artigiani, si configura come un'eccezione, dettata dalla volontà del legislatore di aumentare la consistenza numerica di una particolare categoria di professionisti.

Interessante è anche la lista delle categorie protette<sup>24</sup>. Come si può facilmente notare, tale lista contiene categorie che noi senz'altro faremmo entrare nella definizione di 'lavoro artistico' (per esempio gli architetti, i pittori, gli scultori, gli incisori) accanto ad altre la cui τέχνη, dal nostro punto di vista, poco ha a che fare con la creatività artistica: medici e veterinari, squadratori di pietre, fonditori, carpentieri. Ancora una volta, ciò che identifica l'insieme generale degli *artifices*, e, all'interno di esso, le diverse specializzazioni e categorie non è tanto la natura più o meno creativa della τέχνη, quanto piuttosto i suoi aspetti materiali e tecnici: un esempio tipico è quello dei *figuli*, gli artigiani della terracotta, i quali vengono tutelati in quanto lavoratori di un determinato materiale, indipendentemente dagli oggetti che decideranno di produrre, siano essi statue o semplici tegole. Ritroviamo qui, in altre parole, la medesima classificazione degli *artifices* in base ai materiali lavorati che caratterizzava gli ultimi libri della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio: l'aspetto tecnico viene sempre prima di quello creativo, e il tipo più apprezzato di creatività è quello che porta all'invenzione di nuove soluzioni tecniche per rispondere alle sfide determinate dalla natura dei materiali stessi.

La terza costituzione, del 344, è emanata a nome di Costanzo II e Costante ed è destinata a Flavio Domizio Leonzio, prefetto al pretorio d'Oriente:

Gli imperatori Costanzo e Costante Augusti a Leonzio, prefetto al pretorio.

Con le nostre parole esortiamo gli ingegneri, sia i geometri che gli architetti, che salvaguardano le suddivisioni e i confini di tutte le proprietà e per mezzo di misurazioni e progetti realizzano opere di edilizia, nonché quelli che inventano e dimostrano percorsi e barriere per le acque governandole grazie alla differenza d'altezza, a dedicarsi in modo equivalente all'insegnamento e all'apprendimento. Perciò, quanti sono in grado di insegnare godano delle immunità e accolgano studenti.

---

<sup>24</sup> *Codice Giustiniano* 10,66,1 presenta una lista abbastanza simile, viziata tuttavia da numerosi problemi di trasmissione testuale.

Promulgata il 6 giugno 344<sup>25</sup>.

La costituzione tutela espressamente tre categorie professionali di capitale importanza per la vita economica e sociale dell'Impero: i geometri (nel senso etimologico di 'misuratori della terra', coloro «che salvaguardano le suddivisioni e i confini di tutte le proprietà»), gli architetti, e infine i progettisti di acquedotti. Queste tre professioni, identificate ancora una volta sulla base del materiale, ovvero dell'oggetto, di cui si occupano (rispettivamente terreni, edifici e acque), sono presentate come altrettante specializzazioni della generale categoria di *mechanicus*, definita quindi in un senso assai ampio, comparabile a quello che abbiamo riscontrato nel contemporaneo *Compendio matematico* di Pappo di Alessandria. Come nella costituzione precedente, anche in questo caso gli imperatori ribadiscono la concessione dell'immunità dai *munera* ai professionisti della tecnica, esprimendo la necessità di una sorta di formazione continua, che comprenda sia l'aggiornamento professionale e il perfezionamento delle proprie conoscenze, sia la loro trasmissione alle nuove generazioni. Tuttavia, mentre il testo precedente riconosceva come normale la trasmissione della τέχνη di padre in figlio all'interno di una tradizione familiare, in questa costituzione, come in quella costantiniana di dieci anni prima, si invitano genericamente i professionisti ad accogliere presso di sé apprendisti (*suscipiant docendos*), non necessariamente provenienti dall'ambiente familiare. All'interno del variegato mondo delle *artes* sembra quindi di poter distinguere due modelli concomitanti, ma senz'altro non mutualmente esclusivi: da un lato, per i mestieri di natura più artigianale, una generale tendenza a perpetuare l'attività di padre in figlio; dall'altro, per le attività che necessitavano di competenze anche teoriche (si potrebbe dire più intellettuali), la possibilità di aprire l'insegnamento a giovani dotati di talento anche non appartenenti all'ambiente familiare.

L'ultima costituzione, promulgata nel 374 da Valentiniano, Valente e Graziano, si occupa invece dei pittori e contiene molti dettagli di grande interesse:

Gli imperatori Valentiniano, Valente e Graziano Augusti a Chilone, vicario d'Africa.

---

<sup>25</sup> *Codice Teodosiano* 13,4,3: «Impp. Constantius et Constans AA. ad Leontium p(raefectus) p(raetori)o. Mechanicos et geometras et architectos, qui divisiones partium omnium incisionesque servant mensuris et institutis operam fabricationi stringunt, et eos, qui aquarum inventos ductus et modos docili libratione ostendunt, in par studium docendi adque discendi nostro sermone perpellimus. Itaque in munitatibus gaudeant et suscipiant docendos qui docere sufficiunt. Dat. prid. Non. Iul. Leontio et Sallustio cons.».

Ci è parso opportuno che gli insegnanti di pittura, a condizione che siano di nascita libera, non siano soggetti a tassazione né sulla propria persona né a nome delle mogli o anche dei figli, non debbano dichiarare nei registri fiscali nemmeno gli schiavi barbari e nemmeno siano tenuti al versamento dell'imposta sulle compravendite, qualora ritengano gli oggetti comprati tra i beni che sono propri della loro arte. Prescriviamo per legge: che essi ottengano locali per l'insegnamento e laboratori in luoghi pubblici a titolo gratuito, a condizione che pratichino in essi l'esercizio della propria arte; che non accolgano alcun ospite se non volontariamente; che non siano soggetti alla giurisdizione dei giudici pedanei; che abbiano il diritto di risiedere nella città da loro scelta; che non siano tenuti fornire cavalli né altre prestazioni; e che non possano essere obbligati dai funzionari pubblici a realizzare ritratti imperiali o a decorare edifici pubblici senza corrispettivo economico. In conseguenza di tutte queste concessioni, se qualcuno non terrà in debito conto le leggi che li tutelano incorrerà nella medesima pena con cui sono puniti i colpevoli di crimini contro gli imperatori.

Promulgata a Treviri il 20 giugno 374<sup>26</sup>.

La prima particolarità che si nota in questa costituzione è la scomparsa della menzione esplicita dell'insegnamento quale attività complementare alla pratica della τέχνη, che caratterizzava i testi precedenti. Non è facile stabilire con certezza la ragione di tale omissione, ma non mi pare azzardato supporre che, dopo i provvedimenti della tarda età costantiniana, il legislatore potesse dare in qualche modo per scontato che l'artista o artigiano si occupasse, oltre che della pratica della propria arte, anche della sua trasmissione alle nuove generazioni. Che l'insegnamento sia considerato una parte essenziale del lavoro dell'*artifex* anche dagli autori del presente testo mi sembra infatti dimostrato da due spie lessicali. Innanzitutto possiamo osservare, tra i locali che i pittori hanno il

---

<sup>26</sup> *Codice Teodosiano* 13,4,4: «Imp. Val(entini)anus, Valens et Gr(ati)anus AAA. ad Chilonem vic(arium) Afric(ae). Picturae professores, si modo ingenui sunt, placuit neque sui capitis censione neque uxorum aut etiam liberorum nomine tributis esse munificos, et ne servos quidem barbaros in censuali adscriptione profiteri, ad negotiatorum quoque conlationem non devocari, si modo ea in mercibus habeant quae sunt propria artis ipsorum. Pergulas et officinas in locis publicis sine pensione optineant, si tamen in his usum propriae artis exerceant, neve quemquam hospitem inviti recipiant, lege praescribimus neve pedaneorum iudicum sint obnoxii potestati arbitriumque habeant consistendi in civitate, quam elegerint, neve ad prosecutiones equorum vel ad praebendas operas devocentur; neve a iudicibus ad efficiendos sacros vultus aut publicorum operum expolitionem sine mercede cogantur. Quae omnia sic concessimus, ut, si quis circa eos statuta neglexerit, ea teneatur poena, qua sacrilegi coercentur. Dat. XII Kal. Iul. Trev(iris) Gr(ati)ano A. III et Equitio cons.». ».

diritto di ricevere per concessione statale, la menzione delle *pergulae*, termine che assume altrove nella letteratura di età imperiale il significato specifico di 'luogo di lezione' di un maestro<sup>27</sup>. In secondo luogo, particolarmente interessante è l'impiego, a proposito dei pittori, del titolo di *professor*, che, se da un lato può essere inteso nel senso generico di 'colui che pratica' una determinata attività<sup>28</sup>, dall'altro era tuttavia normalmente utilizzato per designare gli insegnanti superiori delle arti liberali: lo stesso Codice Teodosiano, subito prima del titolo dedicato agli *artifices*, ne contiene uno *De medicis et professoribus* (Codice Teodosiano 13,3), in cui sono raccolti i privilegi e le immunità concessi, oltre che ai medici, ai grammatici e agli insegnanti delle altre discipline letterarie. Utilizzando questo titolo, Valentiniano e i suoi colleghi sembrano quindi attribuire agli insegnanti di pittura (già tradizionalmente considerata una delle meno degradanti tra le attività manuali, visto che implica un lavoro più di dettaglio e un minore grado di fatica fisica) una dignità pari a quella dei professori delle arti liberali; se ciò è vero, siamo autorizzati a pensare che l'apprendimento professionale della pittura, come già quello dell'architettura nella costituzione costantiniana del 334, fosse pensato anch'esso come una formazione di livello secondario, che si iniziava una volta terminata la formazione di base nelle discipline letterarie e che rappresentava una possibile alternativa all'approfondimento della cultura retorica. Un ulteriore dettaglio degno di nota è il fatto che la costituzione si applica a tutti i professionisti che praticano e insegnano la pittura «si modo ingenui sunt», «a patto che siano di nascita libera»: probabilmente, come nel periodo tardo repubblicano e nella prima età imperiale, anche nella tarda antichità dovevano ancora esservi pittori di condizione servile o libertina, i quali, in quanto dipendenti dal loro *dominus* o *patronus*, erano esclusi dai vantaggi previsti dalla presente legge.

Tali vantaggi erano di diversi tipi. Innanzitutto le esenzioni fiscali: gli insegnanti di pittura erano esenti sia dalla tassazione personale per sé e per i membri della propria famiglia, sia dall'imposta sulle compravendite di beni, qualora si trattasse di oggetti (materie prime e strumenti) necessari per la pratica dell'arte. A tali immunità fiscali si accompagnavano, inoltre, la concessione a titolo gratuito di locali pubblici per l'esercizio e l'insegnamento della loro arte, nonché l'esenzione da alcune prestazioni obbligatorie, quali l'obbligo di alloggio per soldati e pubblici ufficiali e la fornitura gratuita di animali da trasporto: si tratta, significativamente, di *munera* che potevano applicarsi non soltanto a membri delle *élites*, ma anche a cittadini di mezzi più modesti, quali gli

---

<sup>27</sup> Svetonio, *Sui grammatici*, 18; *Historia Augusta, Vite dei quattro usurpatori*, 10,4.

<sup>28</sup> Basti citare, per limitarci ad esempi della seconda metà del IV secolo, il *professor delationis* di Ambrogio, *Epistole*, 8,56,1 o gli *adulterii perseverantiae professores* di Agostino, *Sulla fede e le opere* 6,8.

*artifices* dovevano essere nella maggior parte dei casi. I pittori godevano inoltre di uno statuto privilegiato rispetto ai comuni cittadini: essi erano sottratti all'autorità dei giudici pedanei, e avevano quindi il diritto di essere giudicati soltanto dal governatore provinciale (i cui uffici e collaboratori erano presumibilmente meglio attrezzati dal punto di vista giuridico); godevano inoltre della libertà di movimento, requisito essenziale per un artista che poteva ricevere commissioni in città diverse e, nel caso si trattasse di lavori di grande impegno o durata, poteva avere necessità di trasferire la sua bottega per un periodo più o meno lungo. Un ultimo punto riguarda, infine, la tutela rispetto ad eventuali richieste di lavori pubblici non pagati. Si tratta di un aspetto particolarmente interessante della quotidianità del lavoro artistico: se il legislatore ha sentito il bisogno di specificarlo, possiamo evincere che non fosse così insolito, per un pittore, ritrovarsi obbligato da qualche funzionario dell'amministrazione periferica a fornire gratis le sue prestazioni lavorative per commissioni pubbliche, una sorta di *munus* speciale riservato a questa categoria di *artifices*.

## Conclusione

Al termine di questa pur cursoria indagine, è lecito trarre qualche conclusione, per quanto sicuramente parziale, sullo statuto del lavoro artistico in epoca romana imperiale. Innanzitutto va ricordato che le fonti a nostra disposizione non isolano mai gli artisti come detentori di una qualche speciale facoltà creativa, ma li considerano sempre entro la categoria degli *artifices*, un insieme assai vasto comprendente tutti coloro che hanno ricevuto una formazione tecnica in uno specifico ambito del lavoro materiale. Un tentativo di isolare le arti figurative (nel senso moderno del termine) dalle altre competenze di tipo tecnico si ritrova soltanto negli autori più attenti all'aspetto più propriamente filosofico dell'attività artistica, per esempio Plutarco: ma tale isolamento serve soltanto a ribadire la tradizionale condanna platonica della *mimesis* in quanto fonte di falsa conoscenza, che non agisce sulla ragione ma stimola soltanto la parte irrazionale dell'animo umano. Al di fuori di tale gruppo molto specifico di fonti, l'*artifex* (inteso in senso ampio) è invece genericamente il possessore e praticante di un'*ars*, la cui attività lavorativa comprende sia un aspetto manuale che un aspetto intellettuale. Il lavoro dell'*artifex* è definito in primo luogo dalla sua conoscenza approfondita dei materiali e delle tecniche necessarie a lavorarli: per questo, il modo più comune in cui vengono classificati i diversi tipi di *artifices* è rappresentato proprio dalle differenti tipologie di materiali da essi lavorati. La conoscenza dei materiali, però, richiede a sua volta anche



competenze scientifiche di natura teorica, che riguardano sia le scienze matematiche (soprattutto aritmetica e geometria) che la fisica e la scienza naturale: in conseguenza di ciò, la conoscenza tecnica dell'*artifex* lo pone sicuramente su un piano più elevato, sia dal punto di vista sociale che da quello intellettuale, rispetto a quello dei lavoratori manuali non specializzati.

La formazione artistica, e in generale qualsiasi formazione tecnica, rimane in ogni caso indubbiamente fonte di minor prestigio rispetto a quella letteraria o nelle arti liberali: un *artifex* di successo poteva senz'altro aspirare ad una buona posizione economica e ad un ruolo rispettabile nella società locale; tuttavia, come risulta chiaramente dall'alternativa posta nel *Sogno* di Luciano, soltanto una buona formazione retorica consentiva l'accesso alle cariche pubbliche al di fuori del ristretto ambito municipale. Lo studio delle arti liberali, e in particolare della retorica, rappresentava quindi l'unica formazione che consentisse agli appartenenti al ceto medio di perseguire un'ambizione di mobilità sociale, e agli aristocratici di mantenere il proprio *status* mediante l'accesso alle cariche pubbliche. Ciò non vuol dire che il valore della formazione tecnica fosse sminuito, al contrario: la legislazione imperiale, come si è visto, riconosceva esplicitamente l'importanza degli *artifices* e delle loro capacità tecniche per il buon funzionamento delle infrastrutture pubbliche e private dell'Impero. Per questo motivo gli imperatori decisero di tutelare per legge le diverse categorie di *artifices*, ivi compresi gli artisti figurativi, impegnandosi con grande lungimiranza ad assicurare la trasmissione della τέχνη alle nuove generazioni e quindi la disponibilità di personale qualificato anche nel passaggio da una generazione all'altra. Per questo, agli *artifices* che praticavano l'insegnamento vennero concessi privilegi in genere riservati alle classi più elevate, quali ad esempio l'esenzione dai *munera personalia* e la libertà di movimento; in più essi ricevevano esenzioni fiscali di varia natura, oltre alla concessione gratuita di spazi pubblici, e in alcuni casi (per esempio gli architetti) perfino borse di studio per gli studenti, allo scopo di rendere tale carriera più appetibile per le giovani generazioni.

Il quadro fin qui delineato porta quindi a rivedere in parte la portata del tradizionale pregiudizio della civiltà greco-romana contro le arti e le tecniche. Che vi fosse, da parte delle classi più elevate, un atteggiamento di rifiuto rispetto al lavoro manuale è certamente vero; soltanto in alcuni casi, probabilmente non così tanti dal punto di vista numerico ma particolarmente ben rappresentati nelle fonti letterarie conservate, tale pregiudizio sociale si univa ad una concezione etica e filosofica che condannava i prodotti del lavoro artistico, e la loro azione sull'animo di chi ne fruiva, come immorali e pericolosi. Sicuramente la formazione tecnica non rappresentava un'alternativa appetibile per quanti, come Luciano, ambivano a maggiori prospettive di fama,

guadagni e carriera; tuttavia, non solo le fonti specializzate come Pappo, ma anche quelle legislative mostrano chiaramente una condizione di generale apprezzamento per questo tipo di competenze, delle quali era pubblicamente riconosciuta l'importanza, anzi la necessità. Il quadro ottenuto aggiungendo, agli sguardi dei filosofi e dei professionisti della retorica, anche quelli degli scienziati e degli amministratori consente quindi una visione assai più sfaccettata del ruolo delle arti e delle tecniche nell'antichità, e fornisce nuovi spunti di riflessione sull'importanza dell'integrazione tra lavoro intellettuale e competenze pratiche, ai fini del buon funzionamento di una società complessa quale quella romana.

## Bibliografia

### Edizioni:

Luciani *Opera*, rec. M. D. Macleod, t. II: libelli 26-43, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1974.

Pappi Alexandrini *Collectionis quae supersunt*, ed. F. Hultsch, Berolini, apud Weidmannos, 1876-1878.

Plutarchi *Vitae parallelae*, vol. I.2, recc. C. Lindskog et K. Ziegler, tertium rec. K. Ziegler, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1964.

*Theodosiani libri XVI cum constitutionibus Sirmondianis et leges novellae ad Theodosianum pertinentes*, edd. T. Mommsen et P. M. Meyer, Berolini, apud Weidmannos, 1905.

### Studi:

Aiello, V., *Un caso di mobilità professionale nell'Africa romana? A proposito degli architecti di CTh, XIII, 4, 1*, in Akerraz, A., Ruggeri, P., Siraj, A., Vismara, C., a cura di, *L'Africa romana. Mobilità delle persone e dei popoli, dinamiche migratorie, emigrazioni ed immigrazioni nelle province occidentali dell'Impero romano*, Atti del XVI Convegno di studio (Rabat, 15-19 dicembre 2004), Roma, Carocci (Collana del Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Sassari, N.S., Pubblicazioni del

Centro di Studi Interdisciplinari sulle Province Romane dell'Università degli Studi di Sassari, 31), vol. II, pp. 911-922.

Albana, M., 2000, *Stato e istituzioni educative. Aspetti di politica scolastica in età imperiale*, Catania, CULC (Studi e ricerche dei «Quaderni catanesi», 5).

Bejor, G., Castoldi, M., Lambrugo, C., Panero, E., *Botteghe e artigiani. Marmorari, bronzisti, ceramisti e vetrai nell'antichità classica*, Milano, Mondadori.

Bourriot, F., 2015, *Banausos – Banausia et la situation des artisans en Grèce classique*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms (Spudasmata, 164).

Brown, P., 1976, *The making of Late Antiquity*, Cambridge, Ma. and London, Harvard University Press.

Calabi Limentani, I., 1958, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino (Biblioteca storica universitaria, Serie 2: Monografie, 9).

Caldelli, M. L., 2012, *Associazioni di artisti a Roma: una messa a punto*, in Coleman, K, Nelis-Clément, J., a cura, *L'organisation des spectacles dans le monde romain*, Gèneve, Fondation Hardt (Entretiens sur l'Antiquité Classique, 58), pp. 131-171.

Claridge, A., 2015, *Marble Carving Techniques, Workshops, and Artisans*, in Friedland, E. A., Grunow Sobocinski, M., Gazda, E. K., a cura, 2015, *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford, Oxford University Press, pp. 107-122.

Coppola, G., 1994, *Cultura e potere. Il lavoro intellettuale nel mondo romano*, Milano, Giuffrè (Pubblicazioni della Facoltà di Giurisprudenza della Università di Messina, 183).

Corso, A., 2012, *The Education of Artists in Ancient Greece*, «Hyperboreus», 18, pp. 21-53 [ripubblicato in: Raviola, F., Bassani, M., Debiasi, A., Pastorio, E., a cura, 2013, *L'indagine e la rima*.

*Scritti per Lorenzo Braccesi*, «Hesperia», 30, 2 voll., Roma, «L'Erma» di Bretschneider, vol. 1, pp. 369-399].

Cracco Ruggini, L., 1993, *Scienze pure e scienze applicate nella cultura tardoantica*, in Momigliano, A., Schiavone, A., a cura, *Storia di Roma*, Torino, Einaudi, 1988-1993, vol. III.2: *L'età tardoantica. I luoghi e le culture*, pp. 839-863.

Darab, Á., 2014, *Natura, Ars, Historia. Anecdotic History of Art in Pliny the Elder's Naturalis Historia, Part I. Natura and Ars: The Place of Art History in Naturalis Historia*, «Hermes», 142/2, pp. 206-224.

Dareggi, G., *Gli interventi legislativi in materia di artifices artium nel quadro della cultura artistica del IV sec. d.C.*, in Crifò, G., Giglio, S., a cura di, *Atti dell'Accademia Romanistica Costantiniana. XV Convegno Internazionale in onore di Carlo Castello*, Atti del convegno (Perugia-Spello, 8-10 ottobre 2001), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 337-350.

De Francisci, P., 1954-1955, *Le arti nella legislazione del secolo IV*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie III: Rendiconti», 28, pp. 63-73.

Donderer, M., 1989, *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie*, Erlangen, Universitätsbund Erlangen-Nürnberg (Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, 48).

Donderer, M., 1996, *Zeugnisse Kleinasiens für Agone in den bildenden Künsten*, in Blakolmer, F., et alii, a cura, *Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchardt zum sechzigsten Geburtstag am 25. Februar 1996 dargebracht von Kollegen, Schülern und Freunden*, 2 voll., Wien, Phoibos, vol. 1, pp. 329-338.

Donderer, M., 2008, *Die Mosaizisten der Antike II. Epigraphische Quellen – Neufunde und Nachträge*, Erlangen, Universitätsbund Erlangen-Nürnberg (Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, 116).

Dumont, A., 1876, *Inscriptions et monuments figurés de la Thrace (Rhodope, Hémimont, Europe et Thrace proprement dite)*, «Archives des missions scientifiques et littéraires», ser. III, 3, pp. 117-200.

Esposito, D., 2009, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei: Dinamiche produttive ed economico-sociali*, Roma, L'Erma di Bretschneider (Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei, 28).

Guidetti, F., 2016, *L'architetto e l'artista*, in Marcone, A., a cura, *L'età romana. Liberi, semiliberi e schiavi in una società premoderna*, Roma, Castelvechi (Storia del lavoro in Italia, 1), pp. 427-445.

Harris, W. V., 2015, *Prolegomena to a study of the economics of Roman art*, «American Journal of Archaeology», 119, pp. 395-417.

Heller, A., van Nijf, O. M., a cura, 2017, *The Politics of Honour in the Greek Cities of the Roman Empire*, Leiden-Boston, Brill (Brill Studies in Greek and Roman Epigraphy, 8).

Hölscher, T., 2015, *La vie des images grecques: sociétés de statues, rôles des artistes et notions esthétiques dans l'art grec ancien*, Paris, Hazan (La Chaire du Louvre, 6).

Hurwit, J. M., 2015, *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kaibel, G., a cura, 1878, *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, Berolini, Reimer.

Kansteiner, S., Hallof, K., Lehmann, L., Seidensticker, B., Stemmer, K., a cura, 2014, *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Berlin, De Gruyter.

Keyser, P., 1988, *Suetonius Nero 41.2 and the date of Heron Mechanicus of Alexandria*, «Classical Philology», 83, pp. 218-220.

Kristensen, T. M., Poulsen, B., a cura, 2012, *Ateliers and Artisans in Roman Art and Archaeology*, Portsmouth, R.I., Journal of Roman Archaeology («Journal of Roman Archaeology». Supplement, 92).

Le Guen, B., 2016, *Associations of Artists and Hellenistic Rulers. The Case of the Guild Established in Ptolemaic Egypt and its Cypriot Subsidiary*, «Frühmittelalterliche Studien», 50, pp. 231-254.

Linder, M., 2014, *Zum Wirkungsraum antiker Künstler. Grenzenlose Mobilität oder nationale Verhaftung?*, in Olshausen, E., Sauer, V., a cura, *Mobilität in den Kulturen der antiken Mittelmeerwelt. Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums 11*, 2011, Stuttgart, Steiner (Geographica Historica, 31), pp. 367-380.

Linder, M., 2015, *Plutarch's use and mention of famous artists in the Parallel Lives*, «Ancient Society», 45, pp. 53-81.

Ling, R., 2000, *Working Practices*, in Id., a cura, *Making Classical Art: Process & Practice*, Stroud, Tempus, pp. 91-107.

Loewy, E., 1885, *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig, Teubner.

Monteix, N., Tran, N., a cura, 2011, *Les savoirs professionnels des gens de métier. Études sur le monde du travail dans les sociétés urbaines de l'empire romain*, Naples, Centre Jean Bérard (Collection du Centre Jean Bérard, 37. Archéologie de l'artisanat antique, 5).

Muller-Dufeu, M., 2011, *Créer du vivant. Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

Peek, W., a cura, 1955, *Griechische Vers-Inschriften, Band I: Grab-Epigramme*, Berlin, Akademie-Verlag.

Peek, W., 1976, *GV 1020*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 22, p. 184.

Platt, V., 2016, *The Artist as Anecdote: Creating Creators in Ancient Texts and Modern Art History*, in Fletcher, R., Hanink, J., a cura, *Creative Lives in Classical Antiquity. Poets, Artists and Biography*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 274-304.

Platt, V., Squire, M., a cura, 2010, *The Art of Art History in Greco-Roman Antiquity*, «Arethusa», 43, pp. 133-340.

Soraci, R., 1984, *Innovazione e tradizione nella politica scolastica di Costantino*, in *Studi in onore di C. Sanfilippo*, Milano, Giuffrè (Pubblicazioni della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Catania, 96), vol. V, pp. 761-786.

Squire, M., 2013, *Ars in their 'I's: authority and authorship in Graeco-Roman visual culture*, in Marmodoro, A., Hill, J., a cura, *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, pp. 357-414.

Squire, M., 2015, *Producing and commissioning Roman art. Roman art and the artist*, in Borg, B. E., a cura, *A Companion to Roman art*, Chichester, Wiley and Blackwell, pp. 172-194.

Stewart, P., 2008, *The Social History of Roman Art*, Cambridge, Cambridge University Press.

Thomas, E., 2007, *ΜΝΗΣΘΗ Ο ΑΓΟΡΑΖΩΝ. Bemerkungen zum Selbstverständnis und zur Einschätzung von Künstlern und Kunsthandwerkern in der römischen Kaiserzeit*, in Hellenkemper, H., Boschung, D., a cura, *Kosmos der Zeichen. Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter*, Catalogo della mostra (Köln, Römisch-Germanischen Museum, 26 giugno-30 settembre 2007), Wiesbaden, Reichert Verlag, pp. 319-339.

Thomas, R., 2016, *Bemerkungen zur Technik der römischen Wandmalerei und zum Künstlerverständnis der Maler in Italien und den römischen Provinzen*, «Kölner Jahrbuch», 49, pp. 391-452.

Tlili, N., 2000, *La place de l'Afrique romaine dans la législation impériale en matière d'éducation et de culture*, in Khanoussi, M., Ruggeri, P., Vismara, C., a cura di, *L'Africa romana*, Atti del XIII Convegno di studio (Djerba, 10-13 dicembre 1998), Roma, Carocci (Collana del Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Sassari, N.S., Pubblicazioni del Centro di Studi Interdisciplinari sulle Province Romane dell'Università degli Studi di Sassari, 6), vol. II, pp. 1165-1185.

Tran, N., 2017, *Ars and Doctrina: The Socioeconomic Identity of Roman Skilled Workers (First Century BC–Third Century AD)*, in Verboven, K, Laes, C., a cura, *Work, Labour, and Professions in the Roman World*, Leiden-Boston, Brill (Impact of Empire, 23), pp. 246-261.

Vickers, M., 1972, *Old and New from Perinthus*, «Classical Review», 22, p. 175.

Vierbanck-Piérard, A., 2014, *Sous les yeux d'Athéna et des Athéniens: vases, techniques et statut de l'artisan à l'Acropole*, «Mètis», n. s., 12, pp. 25-49.

Vollkommer, R., a cura, 2001-2004, *Künstlerlexikon der Antike*, 2 voll., München-Leipzig, Saur.

Vollkommer, R., 2015, *Greek and Roman artists*, in Marconi, C., a cura, *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford, Oxford University Press, pp. 107-135.

Wootton, W. T., 2016, *A portrait of the artist as a mosaicist under the Roman empire*, in Alcock, S. E., Egri, M., Frakes, J. F. D., *Beyond Boundaries: Connecting Visual Cultures in the Provinces of Ancient Rome*, Los Angeles, Getty Publications, pp. 62-83.